Aus dem psychologischen Seminar zu München.

Zur Grundlegung

einer

Aesthetik des Rhythmus.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Max Ettlinger
aus Frankfurt a. M.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Leipzig.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.
1899.

Inhalt.

Seite

Einleitung:

Zurückweisung der formalistischen und Begründung der psychologischen Methode für die Aesthetik des Rhythmus 5

Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus.

I. Beiträge zur Analyse der subjectiven Rhythmisirung 11
II. Ueber die verschiedenen objectiven Rhythmusursachen . . . 21
III. Beiträge zur Analyse der rhythmischen Kunstformen und zur Erklärung ihrer Wohlgefälligkeit 28

Einleitung.

Zurückweisung der formalistischen und Begründung der „psychologischen“ Methode für die Aesthetik des Rhythmus.

Verschiedenheit des Ausgangspunktes der beiden Methoden.

Die Aesthetik des Rhythmus setzt sich zur letzten und eigentlichen Aufgabe, die Gründe unseres Wohlgefallens an rhythmischen Kunstformen klarzulegen. Hier stellen sich unmittelbar zwei Fragen:

Wie sind diese Kunstformen an sich geartet? und: Wie verhalten wir uns zu ihnen in allen den Fällen, in welchen wir Wohlgefallen an ihnen finden?

Es scheinen sich also, wie bei jeder ästhetischen Aufgabe, zwei Ausgangspunkte als möglich zu bieten, der äufserlich gegenständliche, formalistische, und der innerliche, im engeren Sinne des Wortes psychologische.

A. Besondere Nachtheile des äufserlich gegenständlichen Ausgangspunktes für die Aesthetik des Rhythmus.

In Wahrheit aber können wir nur auf letzterem Wege eine Annäherung an unser Ziel erhoffen und zwar aus folgenden Gründen:

1. Methodische Schwierigkeiten:

Es giebt keine rein rhythmischen Kunstwerke. Der Rhythmus stellt immer nur eine ästhetisch werthvolle Seite an Gebilden der Musik, der Dichtung oder des Tanzes dar; oft und gerade in den primitiveren Gestaltungen hat er seine Grundlage in der Verbindung von zweien oder allen dreien dieser Künste. In allen diesen Fällen sind die rhythmischen Formen der Eigenart des betreffenden Rhythmizomenon dermaafsen angepafst, dafs sie nur im Zusammenhang mit diesem verständlich und werthvoll sind.

Der Rh. ist nur eine ästhetisch werthvolle Seite an im Uebrigen verschiedenartigen Kunstwerken. Ein

rein rhythmisches Schema ist also nothwendig unvollständig.

Dafs die althergebrachten metrischen Schemata kein hinreichendes und oft ein verfälschtes Bild der den rhythmischen Formen eigenen Zeit- und Intensitätsverhältnisse geben, darf nach den von MEUMANN[1] im Zusammenhang besprochenen Specialuntersuchungen über den musikalischen und poetischen Rhythmus als feststehend erachtet werden; auch SIEVERS (vgl. Anm. 1) betont dies nachdrücklich.

Diese Schemata entsprechen höchstens bis zu einem gewissen Grad denjenigen Verhältnissen, die sich bei der Vernachlässigung alles specifisch poetischen oder musikalischen Gehalts, also bei sinnlosem Skandiren von Versen oder „gefühllosem" Heruntertrommeln von Musikstücken einstellen. Abgesehen davon, dafs die bei solchen abstracten Gebilden constatirten Gesetzmäfsigkeiten, — wie etwa die gleiche Zeitdauer der Sprechtacte, welche BRÜCKE[2] beim Skandiren fand —, bei den entsprechenden Kunstwerken keineswegs wiederkehren müssen, scheinen auf solche Weise abgeleitete Gesetze auch deshalb ungeeignet, die Grundlage für eine Erklärung unseres Wohlgefallens am Rhythmus abzugeben, weil solche Gebilde nicht ästhetisch wohlgefällig sind. Man könnte diesem Vorwurf durch den Hinweis zu begegnen suchen, dafs Kinder, oder andere primitive Menschen an solchem Herableiern Freude haben, ungemischt ist dieselbe aber nur bei originalen Kinderversen, Tanzliedern u. dgl., wo uns eine den höheren Stufen entsprechende Correspondenz zwischen rhythmischer Bildung und aufserrhythmischen Elementen entgegentritt. Daraus, dafs dann meist mehrere Rhythmizomena combinirt sind, kann man nicht schliefsen, dafs die Eigenart eines jeden derselben von weniger Einflufs auf die rhythmischen Formen, diese selbst also reiner rhythmisch seien. Vielmehr erlangt bei solchen

---

[1] M. giebt in seinen grundlegenden „Untersuchungen zur Psychologie u. Aesthetik des Rh." (WUNDT *Philos. Studien* **10**) eine ausführliche Uebersicht der früheren Arbeiten über den Rh. und formulirt die Anforderungen an die Weiterarbeit, woran die vorliegende Abhandlung vielfach dankbar anknüpft. — Zu den von M. citirten Arbeiten kommen hinzu: E. SIEVERS, „Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses" (*Berichte der Wiener Philologenversammlung 1893*); K. BÜCHER, „Arbeit und Rh." (*Abhandlungen der phil.-hist. Classe der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften* **17**) und K. EBHARDT, „Zwei Beiträge zur Psychol. des Rh. und des Tempo" (*Zeitschr. f. Psychol.* **18**).

[2] „Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst", Wien 1871.

primitiveren Kunstwerken die Musik deutlich die Oberhand über die Sprache, und wo Wortsinn und melodiöse Ausgestaltung zurückweichen, treten um so mehr die Tanzbewegungen in den Vordergrund. Auch eine Entwickelungsgeschichte der rhythmischen Formen, die zudem vielfach construiren mufs, kann zu keinem ästhetischen Verständnifs derselben verhelfen; sondern umgekehrt könnte erst auf Grund ästhetischer Einsicht eine solche Entwickelung begriffen werden.[1]

Die exacte Bestimmung der rhythmisch bedeutsamen Maafsverhältnisse scheitert an der Unzulänglichkeit der Apparate und besonders an der Unzuverlässigkeit reproducirender Versuchspersonen.

Auch wenn man darauf verzichtet, rein rhythmische Kunstwerke zu finden oder zu construiren, ergeben sich noch eine Reihe methodischer Schwierigkeiten bei der vergleichenden Beschreibung der rhythmischen Kunstformen, so wie sie objectiv vorliegen. Dieselben stehen nicht wie gewisse schöne Raumformen in Stein gehauen unverrückbar vor uns. Zu ihrer Beobachtung bedarf es jedesmal der Reproduction an der Hand unvollkommener, symbolischer Anweisungen ihres Schöpfers. Die Erkenntnifs der Formen erfolgt durch möglichst exacte Messungen an dem sie herstellenden Individuum. Nothwendige Voraussetzungen wären dann ein zuverlässiger Mefsapparat (Meumann weifs keinen befriedigenden zu nennen) und eine zuverlässige Versuchsperson, also ein Meister der Vortrags-, bezw. der Tanzkunst.[2] Es könnte aber hier nicht genügen, eine Person zu finden, welche den technischen Schwierigkeiten ihrer Kunst durchaus gewachsen ist; dieselbe müfste auch im Stande sein,

---

[1] Auf die Gefahr, bei solchen entwickelungsgeschichtlichen Versuchen die Wohlgefälligkeit des Rh. aus ganz heterogenen, im ursprünglichen Chaos aber noch ungeschiedenen Elementen herzuleiten, hat Meumann a. a. O. Cap. I, §§ 1 u. 2 hingewiesen. Das dort gegen die teleologische Betrachtungsweise Gesagte gilt auch gegenüber dem neueren Versuche Bücher's. (Vgl. S. 6, Anm. 1.)

[2] Ueber die an den Vortrag zu stellenden Anforderungen herrschen mifsliche Meinungsverschiedenheiten, deren Schlichtung nur auf Grund psychologisch-ästhetischer Forschung möglich ist. Sonst kommt man leicht mit Minor (im Vorwort der „Neuhochdeutschen Metrik", Wien 1893) zu Zweifeln an der wissenschaftlichen Lösbarkeit der Frage. Jedenfalls erschweren Vorwürfe, wie sie etwa Westphal („Allgem. Theorie der musikal. Rhythmik seit J. S. Bach") oder Richard Wagner („Ueber das Dirigiren") in weitem Umfang gegen den musikal. Vortrag erheben, das Vertrauen auf die Versuchsperson. Auch Sievers verlangt a. a. O. für Beobachtungen am Sprechvers einen vollendeten Recitator, der dazu nicht nur passives Versuchsobject, sondern mit dem durch Selbstbeobachtung arbeitenden Forscher identisch sein soll.

jeder ästhetisirenden Schulmeinung, jeder persönlichen Liebhaberei zu entsagen. Das wird niemals vollkommen zu erreichen sein. Also könnte man sich mit der Feststellung der allen „Parteien“ gemeinsamen Grundzüge begnügen wollen.

2. Sachliche Schwierigkeiten: Das subjective Bildrh. Formen entspricht nicht ihren objectiven Dimensionen.

Aber auch innerhalb dieser Grenzen kann eine genaue Maafsbestimmung der Formen nur dann zum Verständnifs ihres Eindrucks auf uns führen, wenn das in uns entstehende wohlgefällige Bild derselben bis ins Einzelnste ihren objectiven Dimensionen entspricht; die Auffassung rhythmischer Formen könnte dann als ein allein durch seine Gefühlswerthe ausgezeichneter Specialfall unserer Zeitvorstellung und Intensitätsauffassung genommen werden. Man könnte eine formalistisch-intellectualistische Erklärung unseres Wohlgefallens am Rhythmus geben in der Weise, dafs man den Vorzug der rhythmischen Formen einer besonderen Erleichterung zuschriebe, die sie der richtigen Zeitwahrnehmung gewährten; Robert Zimmermann[1] und Adolf Horwicz[1] haben denn auch im Anschlufs an Herbart ähnliche Consequenzen gezogen und den Rhythmus als „chronometrisch schönes Vorstellen“ bezw. sogar als „das Maafs der Zeit“ bezeichnet. Diese Behauptungen werden durch die Thatsachen widerlegt: Bei den Zeitsinnversuchen Meumann's[2] bildete die objective Rhythmisirung der Schalleindrücke vielfach eine Fehlerquelle der Zeitschätzung.

Der Rh. bildet eine Fehlerquelle der Zeit- und noch mehr der Intensitätsschätzung.

Die beste Widerlegung der besagten formalistisch-intellectualistischen Auffassung des rhythmischen Eindrucks wird die rein psychologische Analyse desselben bilden. Vorher aber ist noch von einer anderen Seite her zu verdeutlichen, inwiefern gerade der rein gegenständliche Ausgangspunkt solche Irrthümer verschuldet: Die Messung der rhythmischen Formen ergiebt nicht nur Gesetzmäfsigkeiten im Verhältnifs und der Aufeinanderfolge der Zeitgröfsen, sondern auch der Intensitätsstufen; obgleich nun durchaus nicht bei jeder Gattung rhythmischer Kunstformen die Gesetzmäfsigkeit der Zeitverhältnisse im Vordergrund steht, hat man doch bei ihrer Betrachtung meist die Psychologie des Zeitbewufstseins gegenüber der der Intensitätsschätzung bevorzugt; vielleicht spielen hier auch methodische Gründe herein, da ja

---

[1] Vgl. Meumann's Kritik a. a. O. Cap. I, § 6.

[2] „Beiträge zur Psychologie des Zeitbewufstseins.“ (Wundt, *Philos. Studien* **9**, **10**, **12**.)

auf dem Gebiet der Zeitschätzung leichter zahlenmäfsige Ergebnisse zu erzielen sind. Trotzdem sollte man, zumal etwa für den Versrhythmus, wo die Intensitätsbeziehungen dominiren, die Behauptung erwarten, dafs den rhythmischen Formen auch eine besondere Erleichterung der Intensitätsschätzung zuzuschreiben sei.

Man hätte dann dazu kommen müssen, das Bewufstsein der Intensität einer Empfindung näher zu erforschen, und wäre damit der Lösung des Rhythmusproblems wesentlich näher gerückt; denn Urtheile über Intensitätsverhältnisse werden in noch viel höherem Grade als solche über zeitliche Gröfsen durch die Beziehung auf ihren Gefühlston mitbestimmt.

Während sich aufserdem bei den zeitlichen Gröfseverhältnissen noch eine gewisse äufsere Bedingung der Wohlgefälligkeit nachweisen läfst, nämlich die der unmittelbaren Zeitvorstellung entsprechende Gruppendauer von etwas über einer Secunde, — was dann zur Bildung des wenig präcisen Begriffs von der „natürlichen Aufmerksamkeitsperiode“ Anlafs gab, — fallen bei den Intensitätsverhältnissen die relativen Gröfsen weit mehr ins Gewicht, als die absoluten. Eine durchgehende Tempoänderung ändert den ästhetischen Charakter weit mehr, als eine gleichmäfsige Verschiebung der Intensitätsgrade.

Der soeben erwähnte Begriff der rhythmischen Gruppe, welcher, wie wir sehen werden, bei der Analyse des rhythmischen Eindrucks an die erste Stelle rückt, kann bei der rein gegenständlichen Betrachtung erst zuletzt zur Sprache kommen, da offenbar erst die einzelnen Glieder gemessen und verglichen werden müssen, bevor sich ein Bild ihrer Anordnung entwerfen läfst. Und auch, wenn dies dann geschieht, kann der Begriff der Gruppe nur in einem beschränkten Sinne angewandt werden. Wiederholung oder Vorbereitung einer Empfindung durch eine andere, Sub- oder Coordination der beiden sind offenbar rein subjectiver Natur. Objectiv läfst sich nur feststellen, dafs die Reihenfolge zeitlich und intensiv in bestimmter Weise abgestufter Empfindungen nach Zahl und Anordnung Gesetzmäfsigkeiten erkennen läfst, dafs z. B. ähnlich gebaute Folgen von Empfindungen durch gröfsere Pausen von einander getrennt sind, als die einzelnen Empfindungen.

Zusammensetzung der Formen nach den einzelnen Maafsbestimmungen erklärt nicht das Wesen der rh. Gruppe.

Heifsen nun alle diese mefsbaren Formen „rhythmisch“, weil sie solche gleichartige Maafsverhältnisse aufweisen, oder deshalb

B. Nothwendigkeit des psychologischen

Ausgangspunkts für die Aesthetik des Rh.

weil sie uns zu eigenartigen Erlebnissen, welche wir als rhythmischen Eindruck bezeichnen, Anlafs werden können?

Rh. Kunstformen können Anlafs zu einem eigenartigen Erlebnifs werden, welches auch gegenüber einer rh. ungegliederten Schallreihe eintreten kann; dann verbunden mit bestimmt gerichteten Täuschungen über Intensitäts- und Zeitverhältnisse. („Subjective Rhythmisirung".)

Allerdings giebt es ja auch Personen, welche bei Betrachtung dieser Formen nichts specifisch zu charakterisirendes erleben, sondern, auch ohne dafs sie von anderweitigen Interessen abgelenkt gewesen wären, doch nichts anderes zu berichten wissen, als dafs sie mitangehört oder — gesehen hätten, wie so und so beschaffene Laute oder Bewegungen aufeinander gefolgt seien, die also, wenn auch nicht mit gleich exacten Maafsangaben, doch im Wesentlichen dasselbe berichten, wie der formalistische Beobachter.

Andererseits aber giebt es auch Personen, die schon gegenüber einer gleichmäfsigen Folge gleicher Schalleindrücke, die man nicht als rhythmische Kunstform zu bezeichnen pflegt, etwas Aehnliches erleben, wie einer wirklichen rhythmischen Kunstform gegenüber.[1] Ihnen gelingt allerdings in diesem Fall die Feststellung der objectiven Maafsverhältnisse so wenig, dafs sie im Gegentheil eigenartigen Täuschungen über dieselben unterliegen. Sie entwerfen von den vermeintlichen Zeit- und Intensitätsverhältnissen ein Bild, das an die thatsächlichen Verhältnisse der Kunstformen erinnert: sie glauben regelmäfsig wiederkehrende Differenzen des Intensitätsgrades und der Zeitgröfsen zu erkennen. Eben diese „rhythmisch begabten" Versuchspersonen geben uns auch über die Maafsverhältnisse der eigentlichen rhythmischen Kunstformen weniger zuverlässige Auskunft; sie unterliegen hier analogen Täuschungen wie bei rein subjectiver Rhythmisirung. Doch ergeben sich bei ihnen diese Resultate nur dann deutlich und allgemein, wenn man nicht von vorneherein auffordert, die einzelnen Schalleindrücke gesondert ins Auge zu fassen und zu vergleichen.

Es kann uns nicht wundern, die individuellen Verschiedenheiten, die, wie wir oben sahen, schon den formalistischen Beobachter bei seinen reproducirenden Versuchspersonen so sehr stören, hier, wo es sich um rein subjective Rhythmisirung handelt, zu entscheidender Bedeutung gelangen zu sehen.

Die gleiche psychische Verhaltungsweise, welche als

Die Objecte verweigern uns jede Auskunft auf die Frage, warum ihr subjectives Bild ein so verschiedenes sei, und nur

[1] Resultate von Versuchen über solche subjective Rhythmisirung hat in allen Details Bolton „Rhythm." (*Amer. Journal of Psych.* 6) und in allgemeiner Zusammenfassung Meumann (a. a. O. S. 303 ff.) veröffentlicht.

die psychologische Analyse des verschiedenen Verhaltens zu ihnen verspricht, Aufschluſs zu geben. Die Thatsache, daſs die gleichen Versuchspersonen, welche jenen Täuschungen der Zeit- und Intensitätsschätzung unterliegen, an rhythmischen Kunstformen ein besonderes Wohlgefallen finden, weist unmittelbar darauf hin, daſs in beiden Fällen die gleichen psychischen Factoren wirksam sind.

„ästhetischer Factor" unsere Intensitäts- und Zeitschätzung modificirt, bildet den Grund unseres Wohlgefallens an rhythmischen Kunstformen.

Es ist nicht gelungen, rein rhythmische Kunstformen zu finden, aber es eröffnet sich jetzt die Aussicht, die eigenartigen Factoren des rhythmischen Erlebnisses herauszusondern, im einen Fall als „ästhetische Factoren der Zeit-[1] bezw. der Intensitätsschätzung", im anderen als Gründe unseres Wohlgefallens an rhythmischen Kunstformen. Mit jedem Schritt, den die Analyse vordringt, müssen sich zugleich mit den Unterschieden auch die Zusammenhänge mit anderweitigen psychischen Phänomenen herausstellen, und daraus die zu unserem besonderen Fall zusammenwirkenden Gesetze erschlieſsen.

Theodor Lipps hat auf solche Weise die gemeinsame Wurzel geometrisch-optischer Täuschungen und der Wohlgefälligeit räumlicher Formen nachgewiesen.[2] An der Hand seiner Principien und Anweisungen läſst sich auch auf unserem analogen Gebiet ein Fortschritt der Erkenntniſs erhoffen.

Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus.

I. Beiträge zur Analyse der subjectiven Rhythmisirung.

Subjective Rhythmisirung tritt nur dann ein, wenn die Versuchsperson keinen Anlaſs erhielt, einzelne Schalleindrücke von ihrer Umgebung gesondert ins Auge zu fassen, sondern die ganze Reihe überblickt. Das ist in einem einheitlichen Acte nur möglich, wenn die zeitliche Nachbarschaft je zweier Eindrücke eine so enge ist, daſs beide in den Rahmen der unmittelbaren Zeit-

Bedingung für den Eintritt subjectiver Rhythmisirung ist die Vermeidung jedes Anlasses zur Sonderrichtung der Aufmerksamkeit.

---

[1] Diese Bezeichnung wählt schon Meumann in seinen „Beitr. zur Psychol. des Zeitbewuſstseins" im ausdrücklichen Anschluſs an Lipps.

[2] Vgl. Lipps, „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen" (Leipzig 1897).

wahrnehmung fallen, ihre Entfernung von einander also höchstens ungefähr 0,6 *s* beträgt.[1]

Ein Anlafs, einzelne Schalleindrücke besonders zu beachten, wäre auch dann gegeben, wenn sich solche durch Qualität, Intensität oder zeitlichen Umfang vor anderen auszeichneten; um dieses zu vermeiden, hat man gewöhnlich kurze, gleiche und in gleicher Weise sich folgende Schläge verwerthet.

Worin liegt dann die Einheit des Erlebnisses?

Bei Erfüllung dieser Bedingungen sind die einzelnen Schalleindrücke keine selbständigen Erlebnisse, die man nur in der Erinnerung zusammenbringt, sondern in ihrer Gesammtheit ein Erlebnifs, nicht auf verschiedene Zeitpunkte vertheilt, sondern Etappen auf einer stetig fortschreitenden Zeitlinie.

Nicht im Empfindungsinhalt.

Aber diese Einheit ist keine objective, wie beim lang angehaltenen Ton, kein Sichgleichbleiben der Empfindung. Es wechseln vielmehr momentane Empfindungen mit empfindungsleeren Zeiten.[2] Womit sind nun aber diese deshalb doch nicht bewufstseinsleeren Pausen ausgefüllt? Ausführliche, vergleichende Reflexionen über das anzustellen, was erlebt worden ist, und Erwartungsurtheile darüber zu fällen, was noch erlebt werden mag, dazu ist nicht Zeit.

---

[1] Meumann giebt zwar als obere Grenze **0,4** *s* an und wendet gegen Bolton's höhere Resultate mit Recht ein, dafs dieser willkürliche und unwillkürliche Rhythmisirung nicht streng genug scheidet; denn es ist offenbar: Wenn die Versuchsperson schon von vorneherein eine bestimmte rhythmische Gruppirung vorstellt, tritt sie nicht unbefangen an die ganze Reihe heran. Mir schien nun aber doch schon auf Grund eigener, allerdings mangels geeigneter Apparate primitiver Versuche diese Zeit zu nieder gegriffen, und ungefähr 0,6 *s* die obere Grenze. Nun scheinen auch die Ergebnisse Ebhardt's (vgl. S. 6, Anm. 1) dies zu bestätigen. Er fand bei seinen Untersuchungen auf motorisch-rhythm. Gebiet: Bei völlig gleichmäfsigen Klopfreihen wurden Zeiten von 0,3 bis zu **0,6** *s* gewählt. Bei Betonung jedes ersten von zwei Gliedern blieben sich diese Zeitverhältnisse gleich; denn die Zeit der Gruppen betrug zwischen 0,579 und 1,152 *s*, mithin (?) die „Zeit der einzelnen Glieder" wieder zwischen 0,3 und **0,6** *s*.

[2] Auch die Bewufstseinsanalyse auf motorisch-rhythmischem Gebiet ergiebt keine ununterbrochene Empfindungsfolge. Ebhardt (ähnlich wie Wundt, Grundrifs der Psych. 2. Aufl., S. 170ff.) nimmt dies allerdings an und bezeichnet als den Rahmen der hergestellten Zeiten in erster Linie die Druckempfindungen, als Ausfüllung Bewegungsempfindungen. Damit stimmt nicht ganz die Bezeichnung des Gefühls nach dem Niederschnellen als eines solchen „völliger Oede" oder sogar einmal als „Bewufstseinsleere".

Wundt[1] spricht nun zwar nicht von Urtheilen, aber von Gefühlen gespannter und erfüllter Erwartung in unserem Fall; ersteres in die Pausen fallend, ein Dauergefühl langsam zum Maximum ansteigend und dann rasch sinkend, dieses rasch ab- und ansteigend. Damit ist also eine Charakteristik der Gefühlsmodalität einerseits, andererseits eine Beschreibung des Gefühlsverlaufs gegeben. Mit der Benennung der Gefühle kann nichts Anderes gesagt sein, als dafs sie dieselben seien, wie die bei Erwartungsurtheilen und deren Erfüllung. So schwierig nun auch beim Stand der Psychologie des Gefühls eine nähere Untersuchung und Bezeichnung dieser besonderen Gefühlsgattung sein mag, sie mufs doch hier, wo es sich um rein phänomenologische Feststellungen handelt, möglichst vollkommen versucht werden. Theoretische Erörterungen, Deutungen der Phänomene auf die zu Grunde liegenden Vorgänge, könnten erst an die Ergebnisse der Analyse anknüpfen. Anderenfalls ist die Gefahr grofs, im Complex der Bewufstseinsthatsachen Elemente zu suchen und nur deshalb auch zu finden, welche bei theoretisch vorurtheilsfreier Analyse nicht zu entdecken sind: Wundt glaubt eine Empfindungsgrundlage des Gefühlsverlaufs im Bewufstseinsinhalt der Pausen herauszufinden; nur sei dieselbe eine wechselndere, bald eine Spannungsempfindung des Trommelfells, bald anderer Körpertheile. Innere Tastempfindungen treten nur im Fall unwillkürlichen Tactirens durch begleitende Bewegungen auf, sind also kein nothwendiger Bestandtheil. Zunächst dürfte auch ein grofser Theil der nicht näher bezeichneten Spannungsempfindungen auf die Innervation ähnlicher motorischer Begleiterscheinungen

— Dem Wechsel der Empfindungen entspricht kein solcher der Gefühle,

---

[1] Vgl. „Grundrifs d. Psych." 2. Aufl., S. 172 ff.

Wundt (vgl. Grdr. S. 98 ff.) sieht in Spannung und Lösung neben Lust—Unlust und Erregung—Beruhigung eine Grundrichtung der Gefühle und führt gerade das Beispiel gespannter und erfüllter Erwartung als unter Umständen von jeder Ausdehnung nach den anderen beiden Richtungen frei an. Demgegenüber wurde oben festgehalten, dafs Erwartung unlustvoll, Erfüllung derselben stets lustvoll sei. Zur Rechtfertigung der oben mehrfach im Anschlufs an Lipps als Grundrichtung angenommenen Gefühle des Ernstes und der Heiterkeit, die in dieser Abhandlung aber als solche der Gewichtigkeit und Leichtigkeit bezeichnet, seien gegen den Einwand Wundt's (a. a. O. S. 99), dafs dieselben bezüglich der Lust—Unlust, wie Erregung—Beruhigung jenseits der Indifferenzzone liegen, als Beispiele reiner Eindimensionalität die Gefühle strenger Sachlichkeit in der einen, leichtfertiger Oberflächlichkeit in der anderen Richtung angeführt.

zurückzuführen sein; z. B. beim Auftreten im Kehlkopf, als wollten wir mitsingen. Wenn dann zugestanden wird, die Empfindungsgrundlage sei weniger deutlich als der vorherrschende Gefühlsinhalt, so bestätigt das die Vermuthung, es habe im Rest der Fälle, wenn z. B. eine Spannungsempfindung im Trommelfell statuirt wurde, nur die Vorstellung einer solchen stattgefunden; denn mögen auch, wie gesagt wird, diese Spannungsempfindungen sehr veränderlich sein und von geringer Intensität, sie müfsten doch jedesmal bewufst sein. Auch die Eigenschaft grofser Veränderlichkeit läfst sie wenig geeignet erscheinen, eine Grundlage für den einheitlichen Gefühlsverlauf abzugeben.

Was nun diesen selbst betrifft, so findet wohl in wenigen Fällen in der Aufeinanderfolge der Gefühle ein so plötzlicher Umschlag in der Richtung von der Unlust zur Lust statt, wie beim Uebergang der gespannten in die erfüllte Erwartung. Das Gefühl der Lösung könnte nur insofern als ein Momentangefühl angesehen werden, als es plötzlich auftritt, nicht aber, als müfste es auch ebenso schnell verschwinden; es ist in seiner Dauer unabhängig vom zeitlichen Umfang der erwarteten Empfindung; nur das Minimum seiner zeitlichen Ausdehnung wird durch sie bestimmt.

Aufserdem ist nicht einzusehen, warum nicht beim Eintritt der ebensogut wie der Schalleindruck „erwarteten“ Pause, zumal wenn dieselbe Spannungsempfindungen zum Inhalt hätte, ebenfalls ein Gefühl der Lösung eintreten sollte; welches aber dann nicht rasch sinken könnte, sondern erst, nachdem die Pause ihre volle erwartete Zeit gedauert hat. Diese Folgerung müfste um so mehr gezogen werden, als Wundt selbst hervorhebt, dafs die bei discontinuirlichen Folgen momentaner Schalleindrücke gewonnenen Resultate auch für continuirliche, wenig durch Pausen unterbrochene Folgen relativ dauernder Empfindungen gelten sollen.

sondern im Gefühlsverlauf: ein lückenloses lustvolles Thätigkeitsgefühl, nur nach der Seite der Gewichtigkeit periodisch auf- und abschwellend.

Thatsächlich sind bei subjectiver Rhythmisirung in dem begleitenden Gefühlsverlauf keinerlei schroffe Uebergänge von Lust- zu Unlustmomenten, wie überhaupt keine charakteristische Gegensätzlichkeit nach dieser Seite hin zu constatiren, sondern ein durchgängiges, lückenloses lustvolles Spannungs- oder Thätigkeitsgefühl, das nur nach der Seite der Gewichtigkeit periodisch auf- und abschwillt, ein Sichconcentriren und Nachlassen. Die Be-

zeichnung als Wechsel in der Vertheilung der Aufmerksamkeitsenergie oder „waves of apperception“ ist stark theoretisch gefärbt und phänomenologisch bei der allzu vielseitigen Verwendung des Begriffs der „Aufmerksamkeit“ wenig prägnant. Dieses Thätigkeitsgefühl kann noch näher in seinem Wesen bezeichnet werden, eben deshalb, weil es solche Perioden der gröfseren und geringeren Gewichtigkeit zeigt. Man spricht von innerlichem Mehr- und Minderbetonen, von innerlichem Zusammenfassen. Darin kommt es zum Ausdruck, dafs es sich um kein rein subjectives Lebensgefühl handelt, sondern um ein objectivirtes, ein ästhetisches Sympathiegefühl; dafs für unser unmittelbares Bewufstsein nicht etwa eine durch zurückliegende oder unbeachtete Erlebnisse hervorgerufene Stimmung besteht, sondern ein unmittelbarer Zusammenhang des Gefühlverlaufs mit der gleichzeitigen Vorstellungsreihe.

Ein ästhetisches Sympathiegefühl: Unmittelbarer Zusammenhang mit der gleichzeitigen Vorstellungsreihe und entsprechende Täuschungen.

Dieses Entsprechen läfst sich auch von aufsen constatiren, durch Selbstbeobachtung, besser gesagt Selbstbesinnung. Es ergiebt sich, dafs im gleichen Zeitpunkt, wo wir die nachdrücklichere innere Spannung verspürten, wir auch einem Object von eindrucksvollerer Art gegenüberzustehen glaubten. Die betreffenden Töne schienen uns lauter als die umgebenden und die lauteren zugleich auch die längeren; aufserdem schien uns (in der weitaus überwiegenden Zahl der Fälle[1]) der leisere Ton schneller auf den lauteren zu folgen, als umgekehrt, anders ausgedrückt: die Pause zwischen je einer Hebung und folgender Senkung die kürzere.

Zweierlei ist bei dieser Beschreibung hervorzuheben: Sie ist eine nachträgliche Explication der Wahrnehmungsurtheile des rhythmischen Erlebnisses.

Die durch Vergleich mit den objectiven Verhältnissen constatirten Täuschungen beziehen sich nicht auf die absoluten Maafse der letzten Elemente, sondern einzig eben auch auf deren relative Verhältnisse.

Die bisherigen Beschreibungen der subjectiven Rhythmisirung beschränken sich darauf, zu sagen, dafs die Hebungen periodisch wiederkehren. Darin liegt nun aber auch eine ganze Reihe ausdrücklicher Gleichheitsurtheile, nämlich bezüglich der Intensitäts-

[1] Ausnahmsfälle „steigender“ Rhythmisirung, wie alle Unterschiede der rhythmischen Charaktere können erst nach Erörterung der allgemeiner hervortretenden Gesetzmäfsigkeiten besprochen werden.

stufe und des zeitlichen Umfangs der lauteren Töne unter sich, und ebenso der leiseren, und bezüglich der Ausdehnung entsprechend gelagerter Pausen.

— Das primäre Element der Vorstellungsreihe ist die rh. Gruppe. —

Alle diese einzelnen Bestimmungen aber, die zudem oft nicht besonders entschieden getroffen werden, schälen sich erst heraus aus dem in allen Fällen gleichermaafsen an erster Stelle und mit voller Bestimmtheit ausgesprochenen Urtheil, es seien gröfsere gleichgewichtige und gleichgebaute Einheiten, Gruppen regelmäfsig aufeinander gefolgt. Erst dann giebt sich die weiter dringende Analyse Rechenschaft über die Einzelheiten des Baues der Gruppen. Niemals in der Weise, dafs erst ein einzelnes Element herausgegriffen würde, und dann durch das Ziehen immer weiterer Kreise die einzelnen Verhältnisse bestimmt, und aus ihnen das Ganze zusammensetzt. In der weiteren und engeren Einheit liegt die Eigenart des rhythmischen Bildes; nur von ihr ausgehend läfst sich die Figuration im Einzelnen erkennen und erklären.

Gegenstand des Sympathiegefühls: Der Fortschritt in der Zeit, die Ueberwindung der retardirenden Tendenz.

Gegenstand des durchgehenden ästhetischen Sympathiegefühls kann offenbar auch nur eine solche den ganzen Vorgang durchziehende grofse Einheit sein. Nun vermögen wir schon aus einer objectiven Bedingung der subjectiven Rhythmisirung, der Einhaltung der Grenzen unmittelbarer Zeitwahrnehmung, eine solche Einheit zu erschliefsen: die in ihrer ganzen Ausdehnung zu einheitlicher Auffassung hinreichend markirte Zeitlinie. Ihr kann aber nicht als solcher die besagte Gefühlswirkung zukommen; sonst müfste diese gleichermaafsen auch beim lang angehaltenen Tone eintreten. Und auch der Umstand, dafs die Zeitlinie durch geringe Mittel hinreichend bezeichnet ist, kann die Gefühlswirkung nicht begründen; sonst müfste dieselbe in dem Fall am stärksten sein, wo die wenigsten Markirungen stattfinden. Solche Folgen werden aber niemals als die wohlgefälligsten gewählt.

Es scheint vielmehr eine andere unter den objectiven Bedingungen der subjectiven Rhythmisirung, die bisher am wenigsten beachtet wurde, am geeignetsten, uns weiter zu führen: Wir müssen die Schallreihe längere Zeit anhören, bevor die subjective Rhythmisirung eintritt.

Aber auch hier mufs noch der Versuch einer intellectualistischen Erklärung von vornherein zurückgewiesen werden. — Die Widerlegung von Irrthümern bringt uns der Wahrheit näher. —

Man könnte sagen: Die ersten paar Eindrücke können wir noch bequem überschauen. Je mehr aber die Reihe wächst, desto schwieriger wird es, nichts Neues zu übersehen und doch auch nichts Altes aus dem Auge zu verlieren. Es hilft nur ein summarisches Verfahren; summarisch im eigentlichsten Sinne des Worts: Zusammenzählen. Erst immer zwei, und wenn das nicht mehr langt, zweimal zwei u. s. f. So kommt allerdings jeder Eindruck zu seinem Recht, aber doch nur zahlenmäfsig; warum sollte man also die ganze Procedur nicht vereinfachen und in einem fortzählen? Antwort: Das geschieht nicht, weil nicht im eigentlichen Sinn gezählt wird, sondern wir haben von den kleineren Zahlen, von zwei oder drei Schalleindrücken ein unmittelbares Bild. Da die höheren Primzahlen nicht, wie bei der Bildung von Raumeinheiten eine symmetrische Betrachtungsweise gestatten, werden dann nur noch die nächsthöheren Zahlen gewählt oder bevorzugt, welche sich in die Coefficienten zwei und drei zerlegen lassen, bis etwa aufwärts zu zwölf. Nun treten thatsächlich solche Zahlenverhältnisse der Gruppenglieder bei subjectiver (und objectiver) Rhythmisirung hervor.[1] Aber damit wird uns die durchgehende Einheit einer weit gröfseren Reihe von Schalleindrücken keineswegs erklärt und am allerwenigsten die gerade erst bei längerer Folge deutlicher werdende subjective Rhythmisirung. Wenn das erste und dritte von vier Gliedern einer Gruppe subjectiv betont werden, so wird allerdings damit die Zweitheilung der ganzen Gruppe deutlicher, aber zugleich die Zwiespältigkeit jeder ihrer Hälften in den Schatten gerückt. An Stelle des ursprünglich angenommenen Einheitsprincips der beiden ersten Schalleindrücke in ihrer Zweizahl tritt ihre in der subjectiven Rhythmisirung vollzogene —, aber auf Grund der mit Zahlen operirenden Erklärungsmethode nicht näher zu bezeichnende — Verschmelzung. Mit dem Fortschreiten zur Achtgliederigkeit würde sich auch der Widerspruch zum ursprünglichen Erklärungsgrund potenziren; auch hier wäre die Einheit des kleineren und gröfseren Ganzen nur durch die Verwischung und Verwirrung der Einzelbeziehungen bezeichnet.

Doch der Umstand, dafs die subjective Rhythmisirung erst dann eintritt, wenn wir der Folge gleichmäfsiger Schalleindrücke

[1] Auch diesbezüglich sei auf die spätere Besprechung der rh. Charaktere verwiesen.

schon einige Zeit lauschten, giebt uns noch eine andere Erklärung an die Hand, welche sich von vorneherein vor den bis jetzt zurückgewiesenen dadurch auszeichnet, dafs sie von einer näheren Bezeichnung der grofsen, den Gesammtverlauf durchziehenden Einheit ausgeht und von da aus die Einzelgestaltung zu begreifen sucht:

Sobald eine gleichmäfsige Folge von Schalleindrücken zu lange dauert, um ohne Weiteres überschaut werden zu können, bildet sich ein Widerstreit zweier Tendenzen heraus. Die eine lenkt den Blick nach vorwärts, die andere zurück. Dieser Gegensatz kann — wenigstens beim rhythmisch begabten Hörer — auf zweierlei Weise geschlichtet werden, je nachdem durch subjective Zuthaten die eine oder andere Tendenz das Uebergewicht erhält. Die eine Verhaltungsweise, welche für den nicht rhythmisch begabten die einzig mögliche ist, schenkt jedem einzelnen Eindruck und zwar immer dem letzten besondere Beachtung und constatirt demgemäfs in stets gleich bleibender Weise seine Uebereinstimmung mit den früheren. Hier ist also der Blick nach rückwärts gerichtet. Das Neue läfst man an sich herankommen. Ganz ähnlich wie wir schildert z. B. Bolton's an „introspective study" gewöhnte, beträchtlich musikalische Versuchsperson 30 ihr Verfahren: Die Aufmerksamkeit sei nach rückwärts gewandt und nehme eine Reihe von Eindrücken wahr, zu der jedesmal der neue hinzugefügt.

Nicht ganz gleich ist dann aber bei den zwei Gattungen der Versuchspersonen der Gefühlsverlauf. In der gleichmäfsig vorhandenen Unluststeigerung tritt bei den nicht rhythmisch veranlagten immer mehr die Seite der Leichtigkeit, inneren Leere, „tödtlicher Langeweile" (auch Bolton's unmusikalische Versuchsperson 12 nennt die Reihe „dead monotonous") hervor, bei den rhythmisch begabten eine wachsende Unbehaglichkeit (Lotze: „quälend und spannend gleich intermittirenden Reizen"), ein wachsendes Widerstreben. Das weist darauf hin, dafs die vorwärtsdrängende Tendenz immer stärker wird, immer gröfsere Anstrengungen zu ihrer Unterdrückung nothwendig sind.

Dispensirt man vom Beachten der einzelnen Eindrücke, so beachten die nicht rhythmisch veranlagten die Schallreihe überhaupt nicht mehr. Bei den anderen hingegen tritt ein erlösender Umschlag ein, sie „athmen auf"; (Bolton's Versuchsperson 9 im eigentlichsten Sinn, da sie zur Vermeidung subjectiver Rhythmi-

sirung den Athem anhielt) an Stelle der gequälten Thätigkeit tritt eine freie, lustvolle.

Bis dahin konnte die Zeitstrecke nur als ein chronometrisches Gebilde erscheinen, eine Summe, zu der ohne irgend welchen inneren Zusammenhang immer neue Maafseinheiten hinzutraten; jetzt gewinnt sie eigenes Leben und Streben, sie schreitet vorwärts. Die einzelnen Tactschläge sind nicht mehr wiederholte Mefspunkte, sondern Durchgangspunkte einer vordringenden Bewegung.

Eine solche genetische Auffassung der in der Folge gleicher Schalleindrücke wahrgenommenen Zeiteinheit ist nicht etwa eine willkürliche, ein Zusammenbringen von Dingen, die eigentlich nichts mit einander zu thun haben, sich vielleicht nur zufällig einmal in der Erfahrung begegneten. Der Fortschritt in der Zeit, welcher hier durch die einzelnen kurzen Schläge so abstract dargestellt wird, ist im Gegentheil gerade losgelöst von allen den mannigfachen associativen Beziehungen, die im gewöhnlichen Lebenszusammenhang ihm aufser seinem eigentlichen Sinn noch weitere, zugelegte Bedeutungen geben.

Die Zeit ist eindimensional. In ihr ist nur eine Bewegung vorstellbar: nach vorwärts. Sie ist in jedem Vorstellungszusammenhang gegeben. Jede Bewegung, jede Veränderung wird für uns, wenn wir sie aus sich selbst verstehen wollen, sie also ästhetisch betrachten, ein Wollen, eine Thätigkeit, und damit ein Spiel zweier Kräfte; denn es giebt keine Kraft ohne Widerstand. Darum ringt für uns in jeder zeitlichen Bewegung die vorwärts strebende Kraft, der unsere ganze Sympathie gehört, weil sie die positive ist, mit einer negativen Tendenz, von der man aber nicht sagen kann, sie sei entgegengesetzt gerichtet, sondern die paralysirt. Der Gegensatz der Bewegung ist der Stillstand, das „Jetzt". Dieses wird nicht vorgestellt, sondern erlebt, als unmittelbares, in keiner Weise objectivirtes, Thätigkeitsgefühl. Auf diesem beruht auch das Bewufstsein der Intensität einer Empfindung, und so erschliefst sich uns das Verständnifs der wichtigen Rolle, welche in allen zeitlichen Bewegungsformen der höheren Intensität im Dienste der secundären, hemmenden Tendenz zukommt.

In der Folge kurzer, gleichmäfsiger Schläge liegt für uns ein deutlicher Anlafs zur Vorstellung der zeitlichen Bewegung, des sie erzeugenden Gegensatzes der Tendenzen. Und zwar liegt die

Grundlage für die positive Tendenz in dem engen zeitlichen Zusammenhang der ganzen Folge, für die Gegentendenz, durch deren Ueberwindung die positive erst deutlich wird, in der Isolirtheit und kurzen Nachdrücklichkeit der einzelnen Schläge; da diese nun aber auch die Träger des zeitlichen Zusammenhanges sind, bilden sie die Ansatzpunkte beider Kräfte.

Die subjective Rhythmisirung schafft Klarheit im Spiel der Gegentendenzen durch eine das Gleichgewicht wahrende Differenzirung der Ansatzpunkte beider Kräfte.

Darin liegt eine Schwierigkeit, welche uns nicht ohne Weiteres ermöglicht, ein klares Bild der Bewegung zu gewinnen. Jeder neue Eindruck, durch den sich dieselbe fortpflanzt, gebietet ihr zugleich Halt. Hier schafft die subjective Rhythmisirung Klarheit. Sie differenzirt. Das „innerliche Betonen" einzelner Eindrücke ist nichts Anderes, als eine Hervorhebung der secundären, hemmenden Tendenz in denselben, während in den nicht betonten die primäre das Uebergewicht erhält. Durch dieses Entsprechen von Ueberschufs und Deficit nach der einen und anderen Seite bildet sich zwischen den einzelnen Eindrücken ein Gleichgewichtszustand; sie fassen sich zu einem nothwendigen Zusammenhang, zur organisch gegliederten Einheit, zur rhythmischen Gruppe zusammen.

Dafs hiernach doch die Ausgestaltung der Gruppen im Einzelnen, die Zahl der einander ergänzenden Glieder und die Art ihrer Differenzirung eine sehr verschiedene sein kann, braucht kaum ausdrücklich hervorgehoben zu werden. Damit ist aber nicht etwa gesagt, dieselbe sei eine willkürliche. Bei der Besprechung der rhythmischen Charaktere werden diejenigen Factoren zur Sprache zu bringen sein, welche die Eigenart derselben bestimmen. Dieselbe tritt zu Tage in dem verschiedenen Gefühlswerth der ganzen Bewegung, ihrem verschiedenen „ethischen Charakter", und in den wirklichen oder vermeintlichen Verhältnissen im Aufbau der Gruppen. Für uns kommen zunächst nur die überall gleich bleibenden Grundzüge, wie sie für den Gefühlsverlauf und die entsprechenden Urtheilstäuschungen der subjectiven Rhythmisirung schon oben festgestellt wurden, in Betracht.

Wenn wir die Art der rhythmischen Auffassung richtig erkannt haben, dann müssen sich aus ihr die allgemeinen Merkmale des Gefühlsverlaufs, wie der Urtheilstäuschungen ohne Mühe ableiten lassen.

Die durchgängige Einheit, welche als Gegenstand des ästhetischen Sympathiegefühls gefordert wurde, ist die primäre Tendenz.

Die Schwankungen nach der Seite der Gewichtigkeit erklären sich aus dem gröfseren oder geringeren Widerstand der secundären.

An den Stellen gehemmten Fortschritts scheinen uns die Eindrücke intensiver und dauernder. Am bestimmtesten wird dieses Urtheil bezüglich der Intensität gefällt: denn gerade für die Intensität einer Empfindung haben wir ein sehr schlechtes Gedächtnifs[1] und täuschen uns daher um so leichter.

Da wir die Gruppen in der Regel so zusammenschliefsen, dafs ein Haltpunkt das erste Glied derselben bildet, wir also zur Herstellung des Gleichgewichts, zur Lösung des Confliktes die Senkung zur vorhergehenden Hebung mit gröfserer Nothwendigkeit hinzudenken müssen, als zur Senkung noch eine folgende Hebung, so glauben wir dem engeren organischen Zusammenhang auch eine gröfsere zeitliche Nähe entsprechend zu finden.

II. Ueber die verschiedenen objectiven Rhythmusursachen.

Es ist, wie auch Meumann (a. a. O. S. 305) hervorhebt, nicht rathsam, von der Analyse rein subjectiver Rhythmisirung sofort zur Besprechung der rhythmischen Kunstformen überzugehen Worin der besondere Vorzug derselben bestehen wird, der Grund ihrer Wohlgefälligkeit, darauf eröffnet sich ja allerdings schon aus dem Bisherigen ein deutlicher Ausblick:

Während in der gleichförmigen Folge gleicher Schalleindrücke nur die Mindestbedingungen für das Eintreten des subjectiven Erlebnisses lagen, welches wir als rhythmischen Eindruck bezeichnen und oben in seiner Eigenschaft zu bestimmen suchten, giebt uns die Kunst in ihren Formen eine deutlichere und zwingendere Aufforderung zu solchem Verhalten. Sie arbeitet uns vor; aber nicht um uns Arbeit zu sparen, sondern, um mit besseren Mitteln auch mehr zu sagen. Sie begnügt sich nicht, uns Anlafs zum Miterleben irgend eines, im Ganzen gleichförmigen und im Einzelnen durch subjective Zuthaten ausgestalteten Bewegungsbildes zu geben. Sondern sie giebt dem ihren einen durch objective Verhältnisse bestimmten Charakter. Und sie hält auch die einmal eingeschlagene Bewegungsart keineswegs

[1] Vgl. Stumpf, Tonpsychologie Bd. I.

gleichförmig fest, sondern vermannigfaltigt dieselbe in der verschiedensten Weise.

Ihr darin bis in alle Einzelheiten und Feinheiten nachzuspüren, kann nicht Aufgabe einer kurzen Abhandlung sein. Aber bevor auch nur einige allgemeine rhythmische Charaktere und typische Bewegungsformen begriffen werden können, müssen die Mittel, durch deren Zusammenwirken die Kunst solches hervorruft, noch einzeln etwas näher betrachtet werden.

Es wurde schon in der Einleitung constatirt, dafs das Bild, welches wir uns bei rein subjectiver Rhythmisirung von dem Gegenstande derselben vortäuschen, an die thatsächlichen Verhältnisse der rhythmischen Kunstformen erinnert.

Objective Rh.-Ursachen werden Differenzen der Intensität, Zeitdauer, Zeitfolge,

Da sich nun hierbei drei Factoren, die Intensitätsverhältnisse, die Dauer der Empfindungen und die Art ihrer Aufeinanderfolge klar sondern, kann man durch die Herstellung objectiver Unterschiede nach der einen oder anderen Seite die Förderung erkennen, welche dieselben dem Entstehen des rhythmischen Eindrucks entgegenbringen.

der specifischen Empfindungsqualitäten und symbolischen Bedeutsamkeit.

Ein vierter Factor pflegt allerdings bei Versuchen über rein subjective Rhythmisirung nicht hervorzutreten, nämlich die qualitative Verschiedenheit der Empfindungen. Dieselbe ist auch nur bei einer Kunstgattung, der Musik, von hervorragender Bedeutung für die rhythmische Figuration, während bei der Dicht- und Tanzkunst die mittelbare Bedeutung der Rhythmizomena, als sprachlicher oder mimischer Zeichen, überwiegt. Deshalb genügt es, von den verschiedenen Empfindungsqualitäten allein die Tonhöhe bezüglich ihr Fähigkeit, einen rhythmischen Vorstellungsverlauf hervorzurufen, ins Auge zu fassen.

Es soll bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben, dafs ich an mir auch bei rein subjectiver Rhythmisirung trotz wissentlichen Verfahrens die Illusion einer verschiedenen Tonhöhe in einigen Fällen constatirte. (Und zwar schien mir der Haltpunkt bei fallender Gruppirung um eine grofse Terz höher.) Ich glaube nicht, dafs es sich in diesem Fall nur um eine Association einer übrigens sehr primitiven musikalischen Phrase handelte. Wo solche, wie sie auch Ebhardt bei den motorischen Untersuchungen störend fand, auftraten, pflegten sie viel mannigfaltiger zu sein. Dafür nur eines der einfachsten Beispiele: Bei der Gruppirung zu acht machte sich bei mir die Erinnerung an das Tonleiterüben durch eine Octave auf- und abwärts unter

Wiederholung des obersten Tones geltend. Dann schienen die Intensitätsunterschiede sehr gering, und nur der erste und neunte Ton hervorgehoben. Das fiel mir sofort wieder ein, als ich bei Bolton's „beträchtlich musikalischer" Versuchsperson 13 die Beobachtung fand, dafs bei der Acht-Gruppe die Intensität vom Anfang gegen Schlufs abzunehmen schien und jeder achte Ton besonders betont. Dabei schwebte dem Betreffenden ein Object vor Augen, das sich auf und ab bewegte, während der einen Acht-Gruppe hinauf, während der anderen herunter; nach der zweiten dann immer eine längere Pause. Wahrscheinlich hat auch hier die Vorstellung einer Tonleiter nebst deren Notenbild eingewirkt.

Solche associative Störungen, die schon bei rein subjectiver Rhythmisirung nicht ausbleiben, treten bei den jetzt zu besprechenden Versuchen, bei denen periodisch wiederkehrende objective Unterschiede eingeführt werden, in weit gröfserem Umfang auf.

Wenn solche Unterschiede nach einer der vier genannten Richtungen objectiv hergestellt werden, so liegt darin eine besondere Nöthigung zum Vollzug des rhythmischen Bewegungsbildes. Einen charakteristischen Unterschied bildet jedoch der Umstand, dafs es keiner längeren Zeit benöthigt, bis die rhythmische Auffassung eintritt. Aus derselben folgen dann, ganz wie bei der rein subjectiven Rhythmisirung, die Urtheilstäuschungen in den nicht objectiv differenzirten Richtungen, und zwar in erster Linie der Intensitätsschätzung, in zweiter des Zeitsinns.

Wenn also entweder lautere und leisere, oder längere und kürzere, oder höhere und tiefere Töne gleichmäfsig mit einander wechseln, so erhalten wir wieder das Bild einer unter Ueberwindung gleichmäfsig vertheilter Widerstände stetig fortschreitenden Bewegung. Das gleiche trifft ein, wenn unter sich gleiche Eindrücke durch periodisch wiederkehrende ungleiche Zeiten getrennt sind. Es giebt also verschiedene, coordinirte objective Ursachen der Rhythmusbildung. Meumann spricht demgemäfs von einer „stellvertretenden Wirkung der einzelnen Rhythmusursachen".

Verschiedene bei objectiver Rhythmisirung auftretende Gesetzmäfsigkeiten bestäti-

Verschiedene Gleichmäfsigkeiten und noch mehr verschiedene Unterschiede in der objectiven Verursachung des Rhythmus bestätigen dabei unsere aus der Analyse der rein subjectiven

gen unsere Wesensbestimmung des rh. Eindrucks:

Rhythmisirung gewonnene Auffassung des rhythmischen Eindrucks:

Es ist gewifs richtig, dafs zwei kurz nach einander erklingende, in irgend einer der oben genannten Richtungen verschiedene Töne sich zu einer Einheit zusammenfassen, und dafs dieser Erfolg nicht eintritt, wenn die beiden in jeder Beziehung gleich sind. Es erinnert uns dies unmittelbar an den Umstand, dafs die rhythmische Bewegungsvorstellung bei gleicher Schallreihe erst allmählich, bei differenzirter sofort eintritt. Nun sagt die intellectualistische Auffassung, im Falle der beiden ungleichen Töne werde der zweite als Wiederholung, der erste als Vorbereitung des anderen aufgefafst. Das trifft beides nicht zu. Einen Ton als Wiederholung eines anderen aufzufassen, läge gewifs viel mehr Anlafs vor, wenn die beiden gleich wären. Auch „Vorbereitung" ist gewifs eine schlechte Bezeichnung. Das klingt so, als erwarteten wir den zweiten. Erstlich thun wir das nicht, und, wenn es so wäre, würden wir gewifs eher auf einen gleichen als ungleichartigen vorbereitet sein. Vielmehr beruht auch schon diese elementare Einheitsbildung auf einer Bewegungsvorstellung, auf einem Spiel entgegengesetzter Kräfte.

Allzu grofse Differenzen sind der Einheitsbeziehung hinderlich.

Die Forderung eines ungefähren Gleichgewichts tritt dabei sehr deutlich in dem Umstand zu Tage, dafs die Unterschiede in keiner Beziehung zu schroffe sein dürfen.

Wenn etwa zwischen einem sehr lauten und sehr leisen, oder sehr hohen und sehr tiefen Ton doch eine Einheitsbeziehung besteht, so ist dieselbe immer durch äufsere Associationen geschaffen. Gewöhnlich beziehen sich solche dann auf die Entstehung des Schalls; (eine Versuchsperson Bolton's vermied gerade durch solche Vorstellungen die subjective Rhythmisirung) es wird etwa bei grofsen Intensitätsunterschieden ein Hammer vorgestellt, der nach schwerem Niederfall noch einmal leicht in die Höhe springt, bei grofsen Distanzen der Tonhöhe z. B. die Bewegung des Klavierspielers von einem Ende des Instruments zum anderen. Solche äufserlich zusammengebundene Einheiten bringen aber niemals eine fortschreitende Bewegung in Flufs.

Unterschiede der Intensität sind wirksamer als andere.

Aufserdem sind die verschiedenen objectiven Rhythmusursachen doch nicht durchaus coordinirt. Diejenigen, welchen die stärkste hemmende Tendenz innewohnt, sind am wirksamsten. Beim Wechsel verschiedener Intensitäten drängt sich die rhyth-

mische Bewegungsvorstellung viel zwingender auf, als beim Wechsel der Tonhöhe. Unter den hinzugetäuschten Differenzen stehen auch, wie schon bemerkt, die der Intensität an erster Stelle. Es wäre aber doch irrthümlich, die stellvertretende Wirkung der Rhythmusursachen so aufzufassen, als würden die anderen erst durch Vortäuschung der Intensitätsstufen hindurch Ursachen des Rhythmus, als wäre das Eintreten derselben hier, oder auch in den rein subjectiven Fällen an das Auftreten vermeintlicher Intensitätsunterschiede gebunden.

Noch eine Seite ist besonders hervorzuheben, nach der die verschiedenen objectiven Rhythmusursachen von sehr verschiedener Wirksamkeit sind, nämlich die Art der Gruppirung. Das zeigen einige interessante Ergebnisse Bolton's, die ich — mangels der Möglichkeit eigener experimenteller Untersuchungen auf diesem Gebiet — anführen und verwerthen möchte. Dieselben bilden dann auch eine wesentliche Vorbereitung für die spätere Besprechung einzelner rhythmischer Charaktere:

Die bei rein subjectiver Rhythmisirung fast überall hervortretende Bevorzugung des fallenden Rhythmus, gilt nicht ebenso durchgängig bei der Einführung objectiver Ursachen:

Bei der Verwendung von drei Intensitätsstufen zur Zusammenstellung einer dreigliederigen Gruppe wird neben der Gruppirung: auch: gewählt, und entsprechend bei vier Intensitäten neben auch . Ganz entsprechend sind die Fälle, wo aus den Gruppirungen mit zwei Intensitäten: und durch weitere subjective Differenzirung (Contrastwirkung) der Intensitätsstufen und wird.

Bei Verwendung von mehr als zwei Intensitätsstufen wird der leiseste Ton gern an das Ende der Gruppe gestellt.

Bolton leitet daraus die Regel ab, dafs zwei Factoren die Gruppirung bestimmen: Der Beginn mit gröfserer Intensität und der Schlufs mit recht geringer. Dies erklärt sich aus unseren Principien in der Weise, dafs es bei einer so gleichmäfsig fortschreitenden Bewegung, wie sie sich in allen derartigen gleichmäfsigen Folgen offenbart, von grofsem Werthe sein mufs,

wenn das letzte Glied jeder Gruppe von ausgesprochener Fortschrittstendenz ist, welche um so mehr hervortritt, wenn gerade im vorletzten Glied eine besonders starke Hemmung lag.

Die subjective Intensitätsführung der 3- bezw. 4-zeitigen Tacte $\cup -$ und $\cup \cup -$ ist: $\cup \geqq$ und $\cup \cup \geqq$.

Noch lehrreicher sind die Ergebnisse Bolton's bei Verwendung von Tönen verschiedener Länge, welche durch gleiche Pausen getrennt sind. Allerdings hat B. hierbei immer das Verhältnifs von Länge zu Kürze = 2 : 1 gewählt, das aber besonders für die musikalischen Verhältnisse eigene Aufschlüsse verspricht.

Es ergab sich ihm sowohl in der Folge $- \cup$ als $- \cup \cup$ die steigende Gruppirung $\cup -$ und $\cup \cup -$, welche meistens mit einer subjectiven Intensitätssteigerung der Länge verbunden war. Auch wenn Länge und höhere Intensität objectiv combinirt wurden, fand dieselbe Gruppirung statt, also:

$$\cup \overset{\frown}{-} \text{ und } \cup \cup \overset{\frown}{-}.$$

Sogar wenn die Intensität der ersten Kürze objectiv gesteigert wurde, blieb die Länge am Schlufs, also:

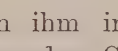
$$\cup \overset{>}{-} \text{ und } \cup \cup -.$$

Ueberall ist also die Reihenfolge der Gruppenglieder durch die Länge bestimmt. Dieselbe behält immer das letzte Wort, mag die Intensitätssteigerung mit ihr zusammenfallen oder nicht. Während sonst doch der lauteste Ton die Gruppe zu eröffnen pflegt, ist er hier machtlos gegenüber dem Uebergewicht der Länge. Aber diese Uebermacht erscheint sofort weniger verwunderlich, wenn wir bedenken, wie bedeutend der Unterschied der zeitlichen Dauer ist. Demgegenüber mufs der beim Bau des übrigens keineswegs einwandfreien Dr. Sanford'schen Apparats geringe Intensitätsunterschied zurücktreten.

Damit ist aber das Rücken der Längen ans Ende nicht verständlicher geworden, und Bolton weifs keine psychologische Erklärung dafür zu finden. Er meint nur, diese Erscheinung sei interessant für die englische Dichtung, in der in der neueren Zeit der steigende Rhythmus überwiege. Allerdings sei in der Poesie die betonte Silbe nicht doppelt so lang, aber doch immer etwas länger. Abgesehen von der schon von Meumann zurückgewiesenen Uebertragung der Untersuchungsergebnisse bei einfachen Schalleindrücken auf die sprachlichen Verhältnisse, folgert auch schon für die einfachen Schalleindrücke B. aus seinen Experimenten viel zu viel. Er stellt auf Grund des wenigen zuletzt Angeführten ganz allgemein den Grundsatz auf, die Einführung

einer regelmäfsig wiederkehrenden Länge in eine Folge von Schalleindrücken bedinge die Gruppirung mit der Länge am Ende. Festgestellt hat er das thatsächlich nur für den Fall, dafs die Länge das Doppelte der Kürzen beträgt. Geringere Unterschiede geben zu solcher Gruppirung keinen Anlafs.

Die Stellung der Doppellänge am Ende wird durch die Ueberlegung verständlich, dafs das denkbar einfachste Verhältnifs von Zählzeiten vorliegt, welches aber nur deutlich wird, wenn die Kürze vorangeht, weil sich dann durch die in ihr gegebene Maafseinheit die folgende Länge ohne Weiteres als Doppelheit darstellt, was bei umgekehrter Folge nicht geschehen kann. Die Kürze ist hier im eigentlichsten Sinn ein *χρόνος πρῶτος*.

Für das von uns erstrebte Verständnifs der in ∪ — dargestellten Bewegungsform ist es lehrreich, einen Blick auf die Art zu werfen, in der Riemann (vgl. Meumann's Citate a. a. O., Cap. II, § 2) diese „Urform des dreizeitigen Tactes schreibt, nämlich . Das gröfste Gewicht läfst er also trotz des sonst von ihm irrthümlich durchgeführten Princips von der Steigerung des Gewichts der Tactglieder durch die Wiederholung ( und) nicht ans Ende, sondern an den Beginn der Länge fallen. Das trifft mit den Beobachtungen, welche ich über die subjective Intensitätsführung in ∪ — und ∪ ∪ — machte, nämlich ∪ ≧ und ∪ ∪ ≧, völlig überein und weist darauf hin, dafs auch hier keineswegs ein rein steigender Rhythmus vorliegt. Damit wird uns auch die Bewegung in den scheinbar so zwiespältigen Formen

∪ — und ∪ ∪ —

als ∪ ≧ und ∪ ∪ ≧ verständlich.

Eine grofse Reihe von Fragen über die objectiven Ursachen des Rhythmus konnte hier nicht einmal berührt werden wegen des Mangels an experimentellem Material. Gerade auf diesem Gebiet hat ja das Experiment vornehmlich Berechtigung, da nur so die einzelnen objectiven Rhythmusursachen isolirt und dann in allmählicher Combination wirksam gefunden werden können. Aber mit der statistischen Zusammenstellung des, wenn auch

noch so werthvollen Thatsachenmaterials ist für die psychologisch-ästhetische Aufgabe nur der Weg bereitet. Sie liegt jedesmal in der Analyse des rhythmischen Eindrucks.

III. Beiträge zur Analyse der rhythmischen Kunstformen und zur Erklärung ihrer Wohlgefälligkeit.

Trotzdem im vorigen Abschnitt eine allmähliche Annäherung versucht wurde, ist es doch noch ein grofser Sprung von den dort besprochenen Gebilden zu den rhythmischen Kunstformen.

Von diesen müssen hier diejenigen der Tanzkunst schon deshalb vernachlässigt werden, weil ihre unmittelbare Beschreibung sehr schwierig ist, und eine symbolische Bezeichnung derselben nur wenigen Eingeweihten verständlich. Deshalb ist diese Kunst in der Aesthetik des Rhythmus fast ganz vernachlässigt worden. Hier sei nur ein Irrthum zurückgewiesen, der gerade auf diesem Gebiet besonders naheliegt, als müsse vom motorischen Gebiet ausgegangen werden. Auch hier ist der rhythmische Eindruck entscheidend, welchen sich auch der Tanzende zu seiner eigenen Freude erzeugen mag, der aber nicht minder dem Zuschauer zu Theil werden kann. Auch die Tanzbewegungen haben zumeist, wenn sie mehr sind als motorische Begleiterscheinungen der Tanzmusik, einen eigenen Zusammenhang, den mimischen, wie die Musik den des Motivs, die Dichtung die logische Gedankenfolge.

Die Eigenart eines Rhythmizomenon bestimmt die Verwendungsweise der verschiedenen objectiven Rh.-Ursachen.

Die Eigenart des Rhythmizomenon bestimmt zunächst die gröfsere oder geringere Verwendung der uns schon bekannten, verschiedenen objectiven Ursachen des Rhythmus. Zu den qualitativen Gewichtsunterschieden treten die der Bedeutung hinzu. Wesentliche Unterschiede in der Verwendung der einzelnen Rhythmusursachen zeigen aber nicht nur etwa Musik und Sprache, sondern auch jede besondere Sprache, je nach der Rolle, welche schon im prosaischen Zusammenhang Accentuation, prosodische Beschaffenheit und melodische Abstufung in ihr spielen. Unmittelbar verständlich kann daher für uns nur der neuhochdeutsche Versrhythmus sein.

Wichtiger noch als die Hervorkehrung der einen oder anderen einzelnen Mittel zur Erweckung des rhythmischen Eindrucks

ist der Einfluſs, welchen die obbesagten besonderen Zusammenhänge auf die rhythmische Einheitsbildung ausüben.

Gerade in dieser Beziehung wäre es aber eine einseitige Auffassung, zu glauben, die rhythmische Gruppirung folge ganz sklavisch einem schon vorher feststehenden logischen oder musikalischen Gedankengang. Der Aufbau des musikalischen Motivs, wie des logischen Satzes vollzieht sich zugleich mit dem des Rhythmus und unter steter wechselseitiger Rücksichtnahme; nur so kann dann auch die Wirkung des Kunstwerks eine einheitliche werden. Eben so gut, wie die rhythmischen Bewegungsformen den logischen Zusammenhängen entsprechen, nehmen diese einen rhythmisirten Verlauf, wird die Sprache „gewählt“.[1]

Nicht jede sprachliche Aeufserung vermag eine ihr entsprechende rhythmische Form zu finden. Das lehrt die Scene: „Trüber Tag. Feld.“ im Faust.

Gleichheiten und Besonderheiten des rh. Bewegungsbildes in der Kunst gegenüber dem rein subjectiver Rhythmisirung.

Es giebt nicht nur verschiedene rhythmische Charaktere, sondern auch einen durchgängigen Charakter des Rhythmus, der sich nie verleugnet. Wie auch die Bewegung im Einzelnen verlaufen mag, eines bleibt ihr stets eigen, das um die Gleichgewichtslage oscillirende Spiel der beiden entgegengesetzten Kräfte. Mag die Figuration im Einzelnen noch so unregelmäfsig sein, sie ist doch niemals regellos. Auch die „freien Rhythmen“ haben ihre Gesetze, mehr und schwierigere, als die „gebundenen“.

Alle rhythmischen Kunstformen, mögen sie nun mehr oder weniger complicirt gebaut sein, zeigen doch einige allgemeine Gesetzmäfsigkeiten, die ihrem Beruf entspringen, den rhythmischen Eindruck in seiner Eigenart hervorzurufen. Wir haben im vorigen Abschnitt erkannt, dafs es verschiedene Rhythmusursachen giebt; also die Kunst durch verschiedene Mittel demselben Zweck zustreben kann.

Um solche allgemeine Gesetzmäfsigkeiten zu erkennen, müssen wir, wie schon bei der subjectiven Rhythmisirung, vom Ganzen ausgehen. Dasselbe wird uns niemals aus der Zusammensetzung der Einzelstücke verständlich. Zuerst waren die ganzen Verse, die ganzen musikalischen Perioden da; dann erst entdeckte die Analyse Jamben, Trochäen u. s. w. Die Einheit in den rhythmischen Kunstformen ist eine viel stärkere, als die der bisher besprochenen, immerhin doch abstracten Gebilde. Diese zerfallen

[1] Vgl. Meumann a. a. O. Cap. III, §§ 1 u. 2.

durch die Gleichmäfsigkeit, mit der in Folge der einfachen Bedingungen Hemmung und Fortschritt eintreten, in unter sich völlig gleiche Gruppen, die, wenn erst einmal ausgebildet, sich ins Unendliche wiederholen. Auch durch die rhythmischen Kunstformen zieht sich ein ständiger Wechsel von Spannung und Lösung, aber derselbe vollzieht sich in der mannigfaltigsten Weise; durch die verschiedengradige Annäherung an die Gleichgewichtslage sind die so entstehenden Gruppen bald fester, bald loser geeinigt, dehnen sich bald mehr, bald minder aus, folgen sich schneller oder langsamer.

Der zweite wesentliche Unterschied liegt darin, dafs nicht nur eine durchgängige einheitliche Bewegung besteht, sondern dafs sich dieselbe zu einem abgerundeten Bilde, zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschliefst. Sie löst sich aus, vollzieht sich und schliefst ab. Wenn man vom Ueberblick des Ganzen zum Verständnifs des Einzelnen gelangen will, dann verdienen gerade Ausgangspunkt und Abschlufs der Bewegung besondere Beachtung; denn sie gestatten naturgemäfs viel eher eine isolirte Betrachtung, als die mittleren Partien, in denen die Beziehungen nach allen Seiten laufen.

Betrachtung der rh. Hauptcharaktere, die am Eingang und Ausgang gröfserer Bewegungsfiguren am leichtesten isolirte Betrachtung gestatten.

In ihnen treten denn auch die verschiedenen rhythmischen Charaktere am deutlichsten zu Tage. Die Unterscheidung und das Verständnifs von deren Arten, die nur daraufhin mögliche Verfolgung der hauptsächlichsten Weisen, wie sie sich im ganzen Verlauf behaupten und ändern, die Aufdeckung der Gründe ihrer eigenartigen psychischen Daseinsweise und damit ihrer Wohlgefälligkeit, ist unsere Aufgabe. Wir werden diese Gründe nicht aus ihnen neu aufzudecken suchen, sondern, da wir sie aus dem Früheren schon zu kennen glauben, auf dieselben zurückzuführen suchen. Der Grad des Gelingens, oder, da es sich nur um Anläufe handelt, die sich eröffnenden Aussichten auf den Erfolg entscheiden über die Berechtigung der Voraussetzungen.

I. Zweigliederige Gruppirung: a) fallende

Es wurde festgestellt, dafs in der Hebung gegenüber der Senkung ein Uebergewicht der retardirenden Tendenz liegt. Die fallende Gruppirung zweier Elemente

stellt also den Uebergang von der Ruhe zum Fortschritt, die Auslösung einer Bewegung dar. Wenn nun eine solche Gruppe

am Beginn einer Folge steht, so bezeichnet sie erstlich deutlich den Ausgangspunkt der Bewegung. Aufserdem weist sie dadurch, dafs in ihr keine Rückkehr zum Stillstand gegeben ist, auf eine Fortdauer der Bewegung hin. Wenn sie also an das Ende einer Bewegung tritt, so bringt sie dieselbe nicht entschieden zum Stillstand, sondern läfst sie im leeren Raum verklingen.

Der fallende Rhythmus wird, wie wir oben sahen, bei subjectiver zweigliedriger, wie überhaupt aller gradzahligen Gruppirung, fast immer gewählt. (In der scheinbaren Ausnahme ∪ – erkannten wir eine Dreigliederigkeit.) Und dies aus folgenden Gründen:

Die Hebung ist eben durch ihre Widerstandskraft dasjenige — Element, das den Verlauf einer Bewegung bestimmt und verdeutlicht. Wir orientiren uns an den festen Punkten. Wenn wir auf die beste Probe gestellt werden, die auf unser Verständnifs einer rhythmischen Bewegung gemacht werden kann, wenn wir zur Reproduction veranlafst werden, so liegt, wie das Westphal auch für den musikalischen Vortrag erkennt, die erste Anforderung in der richtigen Vertheilung der Accente. Der Vortheil, der darin liegt, wenn diejenigen Elemente, welche uns über ein ganzes Gebilde belehren, zuerst gegeben sind, liegt auf der Hand. Noch deutlicher wird uns derselbe, wenn wir das b) steigende. gegensätzliche Verhältnifs vergleichen, welches in der steigenden Gruppirung zweier Glieder, im Jambus

vorliegt.

Diese Bewegungsform ist so bezeichnet worden, dafs gesagt wurde: Es liegt eine leichte Bewegung vor, die sofort in Ruhe übergeht. Dafs uns diese Bewegung so leicht erscheint, liegt daran, dafs hier die Senkung zunächst für uns gar nicht als Bewegung charakterisirt ist, sondern regungslos bliebe, wenn nicht durch die schnell folgende stärkere Hemmung ihr nachträglich eine relative Bewegtheit verliehen würde. Wir erkennen also den Nachtheil, der hierin für die Orientirung über die Bewegungsform liegt, und gewinnen damit eine negative Begründung für die Bevorzugung der fallenden Figur bei subjectiver Rhythmisirung.

Wenn nun die steigende Gruppe an die Spitze einer Bewegung tritt, so bringt sie dieselbe nicht eigentlich entschieden

in Gang. Wird dieselbe dann weiterhin deutlich, so scheint sie „aus freier Luft gekommen“ zu sein.

An den Schluſs einer Reihe tretend bringt sie dieselbe entsprechend nachdrücklich zum Stillstand.

Die Bewegung, welche sich im steigenden Rhythmus darstellt, ist also trotz der objectiven Gleichheit der Glieder keineswegs eine einfache Umkehrung derjenigen des fallenden Rhythmus; und dementsprechend beurtheilen wir auch die Maaſsverhältnisse der beiden Glieder keineswegs in gleicher Weise. Die gröſsere Selbstständigkeit, welche der Hebung und Senkung im Trochäus zukommt, der klarere Gegensatz ihres Kräfteverhältnisses und das hieraus entspringend bessere Gleichgewicht, andererseits die Abhängigkeit der Senkung von der Hebung im Jambus führen zur Täuschung über die Pausenlänge: Die Distanz der beiden Gruppenglieder erscheint im Jambus kürzer als im Trochäus. Das entspricht ganz der von Meumann erwähnten Täuschung bei Einführung eines stärkeren Schalleindrucks in eine leisere Folge, wodurch die vorhergehende Pause kürzer, die folgende länger erscheint.

Daraus folgt, daſs in einer Reihe, die aus lauter Jamben gebildet wird, das gesammte Tempo schneller erscheint, als in einer trochäischen.

Und diesen Eindruck erhalten wir auch von denjenigen Kunstformen, in denen der steigende Charakter, wenn nicht allein —, so doch vorherrscht. Die Griechen haben diesen Gegensatz in charakteristischer Weise bezeichnet, indem sie die fallende Bewegung hesychiastisch, ruhig, die steigende diastaltisch, erregend nannten.

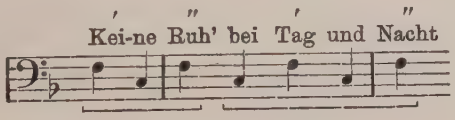
Da sich nun im vollendeten Kunstwerk Form und Inhalt entsprechen, finden wir, worauf Westphal hinweist, bei Bach dem Choral den hesychiastischen, der Gavotte den diastaltischen Bewegungsgang gegeben. Ebenso schön ist ein Beispiel aus der Dichtung, wobei, da es sich nur um den allgemeinen Gegensatz steigender und fallender Charaktere handelt, die Viergliedrigkeit der Gruppen unbeachtet bleiben kann: In Schiller's „Lied an die Freude“ überwiegt in den ersten acht Zeilen der Strophe der hesychiastische Charakter:

„Freude, schöner Götterfunken,
„Tochter aus Elysium u. s. w.

Mit dem Einsetzen des Chors aber folgt der Umschlag zum Diastaltischen:

„Seid umschlungen, Millionen!
„Diesen Kufs der ganzen Welt! u. s. w.

Das entspricht ganz dem Umschlag im Bewegungsgrad des Inhalts, indem auf die Betrachtung gleichsam die praktische Nutzanwendung folgt. Ebenso charakteristisch bis in den Wortlaut hinein ist:



II. Dreigliederige Gruppirung, in welcher stets drei Betonungsstufen.

Neben der Zweizahl spielt in allen Gruppirungsverhältnissen des Rhythmus die Dreizahl eine entscheidende Rolle. Die Versfüfse haben zwei oder drei Glieder oder ein Vielfaches derselben, und entsprechend werden bei subjectiver Rhythmisirung die Zahlenverhältnisse gewählt. Und wenn etwa doch in sehr seltenen Fällen die Fünfzahl gewählt wird, dann wird doch jedesmal wenigstens entweder

betont. Diese Herrschaft der Zwei- und Dreizahl bleibt dann auch in den gröfseren Gruppirungsverhältnissen der Kunstformen gewahrt; um dies zu finden, mufs man aber die thatsächlichen Verhältnisse prüfen und darf sich nicht bei den üblichen Schemata Rath holen. Dann findet man auch bei

„fünf"- oder „siebenfüfsigen" Versen nur zwei und drei, bezw. vier Hauptbetonungen; z. B. in dem anapästischen

Die in solchen gröfseren Zusammenhängen auftretenden drei Betonungsstufen, über welche höchstens noch ein Schritt hinausgegangen wird, finden sich auch schon in den einfachsten dreigliederigen Gruppen.

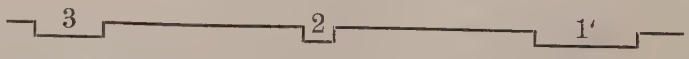
Schon Wundt constatirt (in den „Grdzg."), dafs weder in poetischem, noch musikalischem Zusammenhang sich die Gruppe

findet, und, dafs auch in die umgebenden Tacttheile verschieden schwer sein können, also

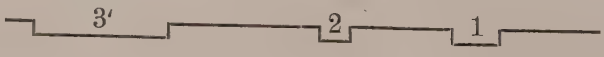
Nach meinen Beobachtungen sind sie immer verschieden schwer. Dies findet eine willkommene Bestätigung in den Fällen subjectiver Herstellung dreier Intensitäten aus zweien, wie sie Meumann bei seinen Zeitsinnversuchen nebenher feststellte. Es wurde nämlich

und

aufgefafst. Hierher gehört es auch, wenn sich ihm bei der Untersuchung des Dreivierteltactschlagenden die Zeitverhältnisse der einzelnen Viertel auf der Kymographiontrommel darstellen als:



und beim Tactiren 1 2 3' als:



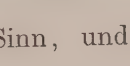
Entsprechend erhielt ferner Bolton bei der ungern vollzogenen rein subjectiven Rhythmisirung zu dreien die Gruppe

und bei zwei objectiven Intensitäten die oben schon in anderem Zusammenhang erwähnte Differenzirung von

Es liegt nun nahe, alle diese Thatsachen, bei denen die Bedeutung der Zwei- und Dreizahl so sehr hervortritt, in einen Topf zu werfen und irgendwie direct aus den Zahlenverhältnissen erklären zu wollen. Zunächst liegt aber in der Dreizahl der Gruppenglieder und Intensitätsstufen ein rein äufserliches Zusammentreffen; dieselben drei Intensitätsstufen kehren auch bei vier- und mehrgliederigen Gruppen wieder. Die Zahlenregel für die Ikten in gröfseren Zusammenhängen bedarf einer eigenen Erklärung aus dem dipodischen oder jeweiligen monopodischen Charakter des ganzen Verses.

Wir beschränken uns hier darauf, eine Erklärung dafür zu suchen, dafs in den dreigliedrigen Elementargruppen oder besser: Bewegungsformen stets eine dreifache Abstufung der Intensitäten zu constatiren ist.

Zunächst ist es wohl nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dafs in

nicht etwa irgend welche gröfsere Regelmäfsigkeit liegen würde, als in den dreifach abgestuften Formen, dafs in jenen irgend welche zeitliche Symmetrie gewahrt bliebe. Dieser Begriff hat nur für Raumformen Sinn, und selbst in  und wären die gleichen Intensitäten durch ihre Stellung am Anfang und Ende einer Bewegung von völlig verschiedenem Charakter.

Diese Erscheinungen sind vielmehr aus dem Princip des Gleichgewichts der beiden antagonistischen Tendenzen ableitbar, aus dem wir uns schon oben (vgl. S. 20 u. ö.) das Wesen rhythmischer Gruppirung überhaupt verständlich zu machen suchten.

Dafs bei zwei Gliedern von verschiedener Intensität — und auch die kleinsten rhythmischen Einheiten setzen sich nie aus gleichen Gliedern zusammen, was eben zu unserem Princip führt — eine gewisse Entsprechung in Uebergewicht und Deficit nach beiden Seiten hin stattfindet, und sich daraus die stärkere oder schwächere Zusammengehörigkeit ergiebt, wurde schon mehrfach constatirt.

Wie sollte man unter drei Gliedern, von denen zwei unter sich gleich sind (es dürfen über und auch , — , nicht als mögliche Fälle übersehen werden) diese Entsprechung stattfinden?

Intensitäten lassen sich nicht messen und zusammenzählen, wie Extensionen, bei welch letzteren übrigens auch auch schon die zeitlichen im Vergleich zu den räumlichen Schwierigkeiten machen. Wenn man etwa die Fälle

, und

als „fünfzeitig" ausschalten wollte (vgl. Westphal's zunächst nur auf musikalische Verhältnisse bezügliche Notiz, wonach der in der antiken Theorie statuirte fünfzeitige, „päonische" Versfufs in der modernen Musik so gut wie ungebräuchlich ist), so wäre dies ebenso unberechtigt, als dann das Gleichgewicht in den drei übrigen:

, und

aus dem Rechenexempel: 2 Senkungen = 1 Hebung abzuleiten.

Das Gleichgewicht der im rhythmischen Bewegungsverlauf wirksam vorgestellten Kräfte beruht einerseits auf der Hemmung des Fortschritts durch relative Lautheit, andererseits auf Förderung desselben durch relative Leisheit. Tritt nun zu zwei solchen Schalleindrücken ein mittelstarker hinzu, so vermag derselbe beim Gleichgewicht seiner relativen Lautheit nach der einen, und relativen Leisheit nach der anderen Seite das allgemeine Gleichgewicht nicht erheblich zu stören.

Die Wirksamkeit, welche er aber doch auf die Führung der Bewegungsform ausübt, beruht auf seiner Stellung in der Aufeinanderfolge der Gruppenglieder und dem durch den

Contrast zum unmittelbar benachbarten Glied gewonnenen Hemmungs- oder Fortschrittsüberschufs.

Es braucht wohl nicht ausgeführt zu werden, warum gerade aus der letzten Ueberlegung heraus a priori angenommen werden darf, dafs unter den sechs möglichen Dreigliedergruppen aus drei Intensitätsstufen die beiden und nicht brauchbar erscheinen. Dieselben finden auch thatsächlich keine Verwendung. (Woraus übrigens ein neues Argument gegen Riemann's Princip der Wiederholung hervorgeht.)[1]

Wir wenden uns daher zu den thatsächlich vorkommenden dreigliederigen Bewegungsformen und zwar des „Daktylus" , des „Anapäst" und der beiden Formen des Amphibrachys und .

Wir beginnen mit dem Anapäst der in besonderem Maafse eine abgeschlossene Einheit bildet. Von der Ruhelage führt er durch die Bewegung zum entschiedenen Stillstand. Das Einhalten ist so kräftig, dafs es die letzte Pause noch mehr verkürzt, als es mit der im Jambus geschieht, und so der Anapäst einen ganz besonders rasch vorwärts drängenden Charakter gewinnt.

a) „Anapäst"

Das macht ihn sehr geeignet zur kräftigen Einleitung einer Bewegung, da er ja auch in der beginnenden Halbbetonung einen klaren Ausgangspunkt besitzt. Die Härte des Schlusses wird ja dann schon durch das folgende gemildert, der Haltpunkt erscheint als relativer Durchgangspunkt.

Eben diese Härte des Schlusses macht ihn dagegen ungeeignet, eine Reihe zu beschliefsen. Gerade eine so lebhafte Bewegung, wie die des anapästischen Siebenfüfsers, der oben wegen seiner vier Ikten schon einmal erwähnt wurde, macht einen so schroffen Abschlufs unmöglich und fordert eine ausklingende Senkung, ähnlich wie es, wenn auch in minderem Grad der fünffüfsige Jambus thut.

---

[1] Vgl. Meumann a. a. O. Cap. II, § 2 u. oben S. 27.

Es besteht überhaupt eine ganz ähnliche Charakterverschiedenheit, wie zwischen Jambus und Trochäus, auch zwischen „Anapäst“ und „Daktylus“.

b) „Daktylus“

Der Daktylus mit seinem Gange von der Ruhe durch die Bewegung zu weniger entschiedenem Anhalten hat eben durch letzteres einen ähnlich ruhigen Charakter, wie der Trochäus, während der Anapäst durch seinen schroffen Stillstand die Hastigkeit des Jambus noch übertrifft.

Da andererseits im Daktylus kein so entschiedener Abschluſs liegt, wie im Anapäst, ist er sehr wohl geeignet, eine ruhige Bewegung einzuleiten. Dagegen steht er nicht passend am Ende einer Reihe, da er ebensowenig wie einen entschiedenen Abschluſs ein freies Verklingen giebt. Deshalb wird auch der „daktylische“ Hexameter durch eine zweigliederige fallende Bewegung beschlossen.

Ein daktylischer Hexameter im strengen Sinne des Wortes, wozu — hier ist immer vom neuhochdeutschen Vers die Rede! — ein völliges Zusammenfallen von Wort und Versfuſs nothwendig wäre, müſste ganz auſserordentlich einschläfernd wirken. Deshalb wird auch, ganz abgesehen von der Einführung zweigliederiger Gruppen, der Amphibrachys mit Vorliebe im Hexameter gebraucht, und zwar in seiner lebendigeren Gestalt als

c) „bacchischer Amphibrachys“

Wir sahen schon, daſs bei subjectiver Differenzirung der Intensität nicht nur aus (wie Bolton beobachtete), wo es näher liegt, sondern auch aus (wie Meumann wahrnahm) diese Art des Amphibrachys gewählt wurde.

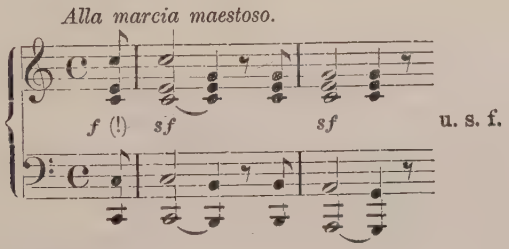
Es sei für dieselbe, da sie subjectiv aus dem Bacchius entsteht, die Bezeichnung „bacchischer Amphibrachys“, und für die andere Art , da sie aus dem Palimbacchius differenzirt wird, die Bezeichnung „palimbacchischer Amphibrachys“ vorgeschlagen und im Folgenden erlaubt.

Wir haben schon bei Besprechung jener subjectiven Differenzirung constatirt, dafs der bacchische Amphibrachys die Bewegung durch die Leichtigkeit seines Schlufsgliedes besonders günstig fortleitet.

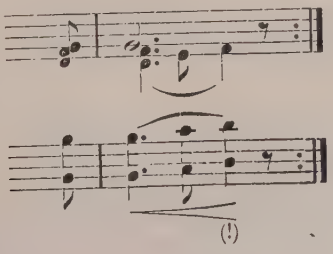
Da sein erstes Glied, ähnlich wie das des beginnenden Jambus, seine mäfsige Bewegung erst durch die folgende stärkere Hemmung erhält, ist der bacchische Amphibrachys weniger zum Beginn, aber so recht zur Fortleitung einer Bewegung im Inneren, und diese Function übt er im Hexameter, geeignet.

Sehr ungeeignet ist er aber zum Abschlufs. Ich habe (gelegentlich einer ins Einzelnste gehenden Untersuchung der Entwickelung der „versus spondiaci" in den drei ersten Gesängen des Klopstock'schen „Messias") in den seltenen Fällen, wo am Schlufs des Hexameters ein bacchischer Amphibrachys stand, fast ausnahmslos Enjambement, also gerade die Fortleitung der Bewegung, gefunden.

Aus diesen Gründen kann auch z. B. in der ersten der „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli für das Pianoforte von L. v. Beethoven" der ausgesprochene bacchische Amphibrachys



zwar durch die ganze Folge festgehalten werden. Am Schlufs des Theils aber nicht; sondern da heifst es:



Bülow weist in seiner commentirten Ausgabe[1] darauf hin, dafs in diesem Amphibrachys (wie er Anfangs und durchgängig die Variation beherrscht) „der Auftact d. h. die erste Kürze eine markigere Betonung verlangt, als die letzte Kürze, trotzdem jene nur den Dauerwerth eines Achtels beträgt". Die etwas unklare weitere Bemerkung, dafs dies „eine natürliche Folge des Verhältnisses zwischen Hebung und Senkung sei", erläutern wir näher dahin, dafs es sich hier eigentlich mehr um zwei aufeinanderfolgende Hemmungen handelt, von denen die zweite die stärkere und nachhaltigere ist, so dafs überhaupt das dritte Glied, wenn es nur ein Achtel wäre und keine Pause darauf folgte, in seiner Fortschrittstendenz kaum zur Geltung kommen könnte.

d) „palim-bacchischer Amphibrachys"

Noch weniger zur Einleitung einer Bewegung ist aus den beim Jambus und eben wieder beim bacchischen Amphibrachys hinreichend erörterten Gründen der palim-bacchische Amphibrachys:

geeignet. Umsomehr aber zum Abschlufs; denn auf die aus freier Luft kommende oder durch das vorhergehende motivirte Bewegung im ersten Glied folgt eine entschiedene Hemmung und dann noch einmal eine minder lebhafte Bewegung.

Diese Figur stellt also in geradezu typischer Weise das Verklingen dar. Und wird deshalb am Ende des Hexameters von Klopstock auch nur dann gewählt, wenn ein stärkerer Sinnesabschnitt stattfindet, z. B. im Schlufsvers des zweiten Gesangs im „Messias":

„Also kam Adramelech herab und Satan zum Oelberg."

Einfachste Formen rh. Bewegungsübergänge: Dipodische und monopodische Folge.

Nachdem hiermit die verschiedenen rhythmischen Charaktere in ihren elementarsten Formen analysirt und in ihrer ästhetischen Bedeutung festgelegt sein dürften, sollen nicht in nothwendig immer uferloser werdender Verbreiterung alle umfangreicheren Bewegungsformen besprochen werden, auch nicht einmal mehr alle viergliederigen.

---

[1] Vgl. „Beethoven's Werke für Pianoforte solo . . . . mit erläuternden Anmerkungen . . . von Dr. Hans von Bülow. Zweiter Theil. (Stuttgart 1872.) S. 152.

Vielmehr seien nur, um einen kleinen Anlauf zur Lösung einer weiteren Aufgabe zu gewinnen, nämlich der analytischen und ästhetischen Bestimmung der Bewegungsübergänge, noch noch zwei einfache Fälle herausgegriffen, nämlich der Ditrochäus und die Schlufsbewegung des Hexameters im weiteren Umfang, besonders ihre „regelmäfsige“ Form als .

Damit ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit, wenigstens einen Blick auf den Unterschied monopodischer und dipodischer Struktur zu werfen.[1]

Schon bei den Versuchen über subjective Rhythmisirung zeigt sich, dafs, wenn es die Schnelligkeit des Tempos irgend wie gestattet, an Stelle der Gruppirungen zu zweien die zu vier und entsprechend event. andere Dipodien wie oder bevorzugt werden. Die Bevorzugung des Mehrfachen der Zweizahl gegenüber dem der Dreizahl ist dabei so beträchtlich, dafs Bolton einmal, obgleich objectiv zu Sechsen betont wurde, doch von einer Versuchsperson das Urtheil, es seien Vierergruppen, erhielt. Ebenso, wie dies auf dem gröfseren und deutlicheren Gleichgewichtsverhältnifs der Zweigliederigkeit gegenüber der Dreigliederigkeit beruht, bildet sich auch bei den Dipodien gegenüber den monopidischen Systemen ein klares Gleichgewicht unter Ikten und Arsen heraus, das bei monopodischen Folgen zwar auch nicht zu fehlen pflegt, sich aber über eine viel gröfsere und schwerer überschaubare Folge erstreckt.

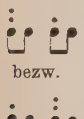
Dem entspricht völlig die Bevorzugung dipodischer Bildung in der naiveren Kunst, z. B. bei Volksliedern und Kinderversen.[2]

---

[1] Vgl. hierüber insb. Westphal. Auch seine aus dem „Lied an die Freude“ angeführten Beispiele (vgl. S. 33) gehören hierher. Und Sievers (vgl. Anm. 1 S. 5).

[2] Minor's Meinung (Nhd. Metrik, V. Abschnitt), die komische Wirkung der Struwelpeterverse gehe darauf zurück, dafs, mag man nun monopodisch

Der Ditrochäus



bezw.

Der Ditrochäus soll uns vor Allem als einfachstes und typischstes Beispiel dafür dienen, dafs auch in den gröfseren Gruppirungszusammenhängen einer rhythmischen Folge keine anderen Principien zur Geltung kommen, als in den kleineren. Dies anzunehmen, wäre nur dann nöthig, wenn man die kleinsten Gruppirungen durch ihren zeitlichen Umfang, der den der unmittelbaren Zeitwahrnehmung, der „natürlichen Aufmerksamkeitsperiode" nicht überschreiten darf, erklärt glaubt. Nun braucht der Ditrochäus keineswegs in diesen Rahmen zu fallen. Und da er nun allerdings in den „wohlgefälligsten" Dimensionen häufig als auf den doppelten Umfang gebracht erscheint, so könnte er zunächst als ein typisches Beispiel für das Princip der Wiederholung angesprochen werden. (Riemann würde dann Form hervorheben.) Da nun aber dieses selbst in solchen einfachsten Fällen nicht ausreicht, sonst müfste den Vorzug haben, und für freiere Rhythmen, schon Monopodien mit Sprungikten oder Skalenversen (vgl. Sievers) gegenüber völlig versagt, und wieder eine neue Auffassung, nämlich derjenigen vom Gegensatz tactirender und phrasirender Tendenz nöthig macht, scheint das Princip des rhythmischen Gleichgewichts, das alle diese Erscheinungen unter einen Hut bringt, den Vorzug zu verdienen.

Den beiden Senkungen des Ditrochäus kommt in Folge ihrer Zweizahl zwischen dem Gegensatz von Iktus und Aris eine ähnliche neutrale Rolle zu, wie in der zweigliederigen Gruppe der mittleren Stärke.

Ebenso wie dort beruht ihre secundäre Einflufsnahme auf die Gleichgewichtslage und die dementsprechende Intensitäts-

---

oder dipodisch lesen, doch Satz- und Versbetonung in ständigem Widerspruch stehen, ungleich wichtiges gleich betont, oder unwichtigeres stärker betont werden „mufs", ist dahin richtig zu stellen, dafs bei monopodischem Lesen nach dem Sinn, und dann nothwendig mit Sprungikten (vgl. Sievers) keine komische, sondern eine entsetzliche Wirkung herauskäme. Das Wesentliche ist, dafs die Verse kindlich leiernd und dann nach meiner Beobachtung immer dipodisch gelesen werden, wodurch dann auch der Tonfall (vgl. Sievers) einförmiger wird.

verschiedenheit ihrer selbst nur auf der Stellung in der Succesion, auf ihrer Nachbarschaft.

Das zeigt sich schon in den antiken Versschemen in der verschiedenen Lage der „syllaba auceps“ im fallenden oder steigenden Ditrochäus, nämlich

$$\overset{\prime}{-} \cup - \overline{\cup}$$

gegenüber

$$- \overline{\cup} \overset{\prime}{-} \cup$$

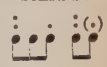
z. B.:

„Seid umschlungen, Millionen!“

und entsprechend im Diiambus:

$$\overline{\cup} \overset{\prime}{-} \cup -$$

Eine andere, noch wichtigere Folgerung aus dem Princip des Gleichgewichts ergiebt sich aus der Beobachtung derjenigen Verhältnisse, für die uns der Hexameterschluſs als typisches Beispiel dienen soll. Er zeigt eine Verbindung der dreigliederigen mit der zweigliederigen Gruppe, bei der aber, wenigstens am einzig unmittelbar zu controlirenden neuhochdeutschen Vers, das Princip der Wiederholung gleicher Zeitabschnitte an den auch schon „mit bloſsem Auge“ erkennbaren thatsächlichen Verhältnissen scheitert.

Der Hexameterschluſs: 

Brücke's Feststellung der gleichen zeitlichen Abstände zwischen den Arsengipfeln wurde ja schon in der Einleitung zurückgewiesen. Und einer entsprechenden Meinung Minor's, die rhythmische Einheit liege zwischen zwei stärkeren Schlägen — wie sollte aber dann am letzten Fuſs des Hexameters die Einheit gefunden werden?! — hat schon Meumann (a. a. O. S. 303 f.) entgegengehalten, die rhythmische Einheit reiche stets von der beginnenden Hebung bis zur abschlieſsenden Senkung. Dafür glauben wir die Begründung gefunden zu haben: Die Einheit wird mit dem Augenblick geschaffen, wo durch das Eintreten der Fortschrittstendenz in der Senkung ein Gegengewicht für die Hemmungstendenz der Hebung geschaffen wird.

Daraus ergiebt sich eine Gleichwerthigkeit rhythmischer Gruppen in einem viel höheren Sinn, als nur gleicher zeitlicher Dimensionen oder gleicher absoluter Intensitätsmaaſse; diese sind, wenn thatsächlich vorhanden, doch nur Mittel zum Zweck.

Die Gleichberechtigung rhythmischer Gruppen liegt darin, daſs sich in jeder derselben eine sich ergänzende Aufhebung und Wiederherstellung vollzieht, mag dieselbe nun längere oder kürzere Zeit dauern, sich über mehr oder weniger Glieder erstrecken und zwischen gröſseren oder geringeren Intensitäts- bezw. Qualitäts- oder Bedeutungsgegensätzen stattfinden.

Wenn die vorliegende Abhandlung auch abbricht, ohne alles dies bis ins Einzelnste verfolgt zu haben, was späterer Weiterarbeit vorbehalten bleibt, so hofft sie doch einige speciellere Belege und Gründe für diejenige Auffassung von Wesen und Werth rhythmischer Formen erbracht zu haben, welche Lotze (in seiner Gesch. d. Aesth.) in die Worte kleidet:

„Der Eindruck des Rhythmus beruht auf der Anschauung einer lebendigen Thätigkeit, welche auf ihrem Weg eigenthümlich vertheilte Widerstände findet und sie bald steigend in ihrem Gang, bald fallend, bald verzögert, bald beschleunigt, jetzt stetig verflieſsend und dann mit scharfen Unterbrechungen ihres Verlaufs überwindet.“

Vita.

Der Verfasser, Max Emil Ettlinger, geboren am 31. Januar 1877 als Sohn des Fabrikanten Emil Ettlinger und dessen Ehefrau Mathilde, geb. Oppenheim, zu Frankfurt a. M., katholisch, besuchte die Wöhlerschule und das städtische Gymnasium seiner Vaterstadt und verliefs dasselbe Ostern 1895 mit dem Zeugnifs der Reife. Er studierte sodann Philosophie, speciell Psychologie und Aesthetik, deutsche Philologie, alte und neuere Kunstgeschichte, Physik an den Universitäten zu Heidelberg und München und besuchte die Vorlesungen, bezw. Seminarien und Uebungen der Herren Professoren und Docenten:

Baumgarten, Borinski, Braune, Bulle, Caspari, Cornelius, Fischer, Furtwängler, Güttler, v. Hertling, Koch, Kuhn, Lefmann, Lipps, v. Lommel, Muncker, Osthoff, Paul, Riehl, Sütterlin, Thode, v. Waldberg, Weese.

Allen diesen Herren, insbesondere aber Herrn Prof. Lipps, der die vorliegende Arbeit, wie den Studiengang des Verfassers in gütigster und entscheidender Weise förderte, sagt derselbe seinen aufrichtigsten Dank.

Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.